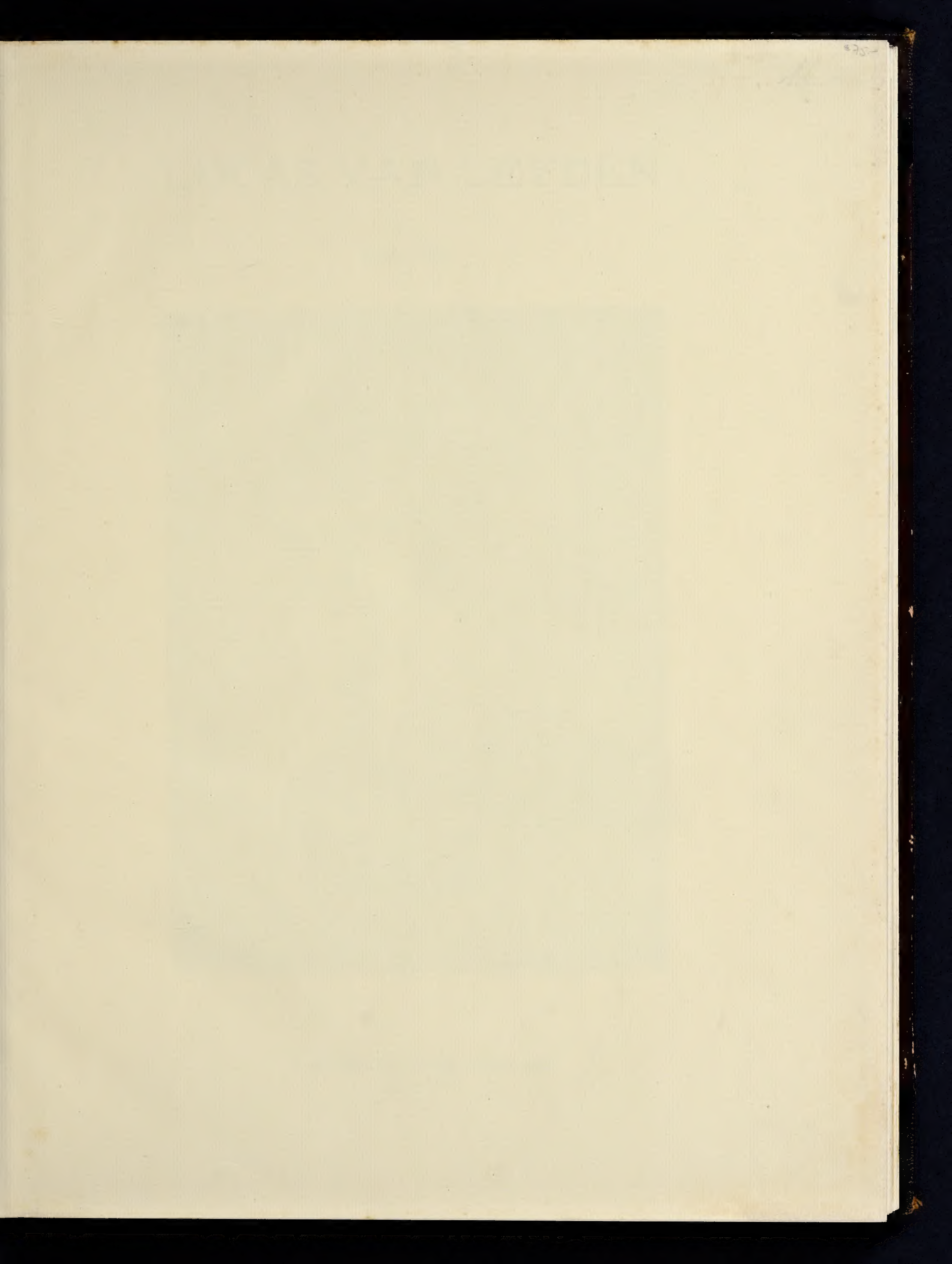
LUCAS VAN LEYDEN


DIE·WAHRE·FREIHEIT·WIRD·IM·GEIST·GEBOREN:


$75—

LUCAS VAN LEYDEN

1494—1533



A. SCHUMANN'S VERLAG
LEIPZIG

Helioplandruck (ges. gesch.) von F. A. Brockhaus, Leipzig.

LUKAS VAN LEYDEN





In der Reihe hervorragender Talente die zur Begründung des Ruhmes Holländischer Malerei besonders beigetragen haben, nimmt einen bevorzugten Platz auch LUKAS VAN LEYDEN ein mit seinen Gemälden, seinen zahlreichen und gelungenen Holzschnitten, Stichen und Glasmalereien.

Im Jahre 1494 in Leyden, als Sohn eines schlichten Malers geboren, entwickelte sich schon frühzeitig in dem jungen LUKAS eine wahrhafte Sucht zum Zeichnen, die so tiefempfundener Neigung und Begabung entsprang, dass er unter Zurückdrängung aller Wünsche und Vergnügungen ausschliesslich seine Kraft und Zeit Uebungen widmete sich in dieser Kunst zu vervollkommenen und hierzu selbst halbe Nächte manchmal verwandte, ungeachtet aller mütterlicher Versuche dieses zu verhindern.

Kann es unter solchen Umständen Wunder nehmen zu erfahren, dass schon in seinem neunten Lebensjahre LUKAS mit den ersten, von ihm gravirten und nach eigenen Motiven entworfenen Stichen an das Licht der Oeffentlichkeit trat und dass drei Jahre später ihm für die in Wasserfarbe gemalte „Historie von HUBRECHT" ebensoviele Gulden in Gold ausgezahlt wurden, als der jugendliche Maler an Jahren alt war, eine Belohnung, die für damalige Verhältnisse wahrlich keine Geringe war.

Wie bekannt stammen gerade aus dem 15 Lebensjahre LUKAS VAN LEYDEN'S viele seiner schönsten Holzschnitte, deren er allein, während des Zeitabschnittes von 1504—1530 mehr als 174 gravirte. Seine vielfach auch für Buchausgaben geschaffenen und in diesen meist zerstreut befindlichen Stiche und Holzschnitte sind ein beredeter

Beweiss für die ausserordentliche Begabung, Charakteristik und Fähigkeit mit welcher dieser Meister, besser vielleicht noch als den Pinsel, den Gravirstift zu führen gewusst hatte.

Natürlich trug die Bekundung derartigen Talentes zur schnellen Verbreitung seines Ruhmes bei, der auch über die heimathlichen Grenzen hinaus ihm die Bewunderung und Zuneigung seines Zeit-und Berufsgenossen „Albrecht Dürer" verschaffte, mit welchem er gelegentlich einer Besuchsreise bei seinen Berufsfreunden in Middelburg, Gent, Mecheln und Antwerpen, am letzt genannten Platze zusammentraf, an welchem durch Austausch selbstgefertigter Konterfeis Besiegelung der Freundschaft statt fand. Ueber das Festgelage, das Lukas van Leyden an jedem dieser Plätze seinen Berufsgenossen für den sicherlich damals sehr hohen Preis von 60 Gulden zu geben pflegte, sagt Albrecht Dürer in dem Tagblatte seiner Niederländischen Reisen etc. Amsterdam 1780:

„My heeft te gast genood Meester Lukas, die in koper snydt; Is een klein manneken en van Leyden in Holland geboortig, die was te Antwerpen."

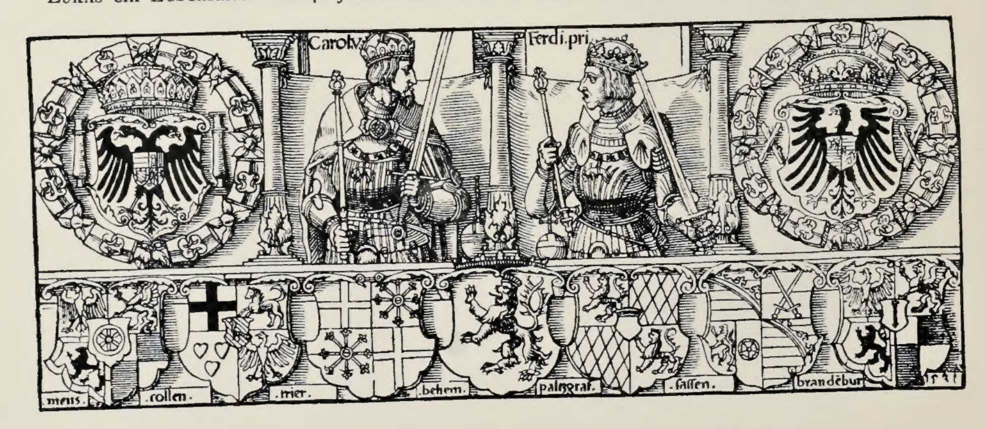
Sind auch die Holzschnitte und Stiche von Lukas van Leyden nicht immer so sorgfälltig in der Zeichnung, wie die von Albrecht Dürer, sind sie doch von weit besserer Haltung und Gestaltung in seinen Kompositionen, wie dieses auch bei allen, dem Pinsel des Meisters entstammenden Gemälden zum Ausdruck kommt, deren Kolorit allerdings der Wahrheit und Frischheit entbehrt und einige Steifheit und Schärfe in den Faltenwürfen der Kleidungen erkennen lässt.

Ein wahres Meisterstück der Malkunst des Leidner Künstlers, das seiner Zeit der zerstörenden Wuth der Bilderstürmer entgangen war, befindet sich im Rathhause seiner Vaterstadt, darstellend „das Jüngste Gericht", von welchem bekannt ist, dass der kunstliebende Kaiser Rudolph III zwecks Erwerbung desselben dem Leidener Magistrat soviele Golddukaten anbieten liess, als zur völligen Bedeckung des Gemäldes benöthigt wurden.

Mit zu den besten Erzeugnissen, die dem Stifte des Meisters zu verdanken sind, gehören u. a. auch sein „Ecce Homo" — das Porträt Maximilian. I — sein Selbstportrait (sehr gerühmt) — St. Hieronymus im Büssergewande vor dem Kreuze neben welchem ein Löwe steht. — Der Kalvarienberg, — Maria Magdalena, die Freuden des Lebens geniessend, etc.

Auch in der Glasmalerei hatte Lukas van Leyden sich anerkannte Fertigkeit und Gewandheit zu erwerben gewusst, denn die im Archiv der St. Jan's Kirche zu Gouda aufbewahrten Zeichnungen von der Hand des Meisters lassen erkennen, dass ein bestimmter Theil der berühmten Glasmalereien dieser Kirche vor Ausbruch des Brandes im Jahre 1552 von ihm ausgeführt worden war.

Im Uebrigen, von einem freundlichen Geschicke begünstigt, das ihn durchaus nicht mit kärglichen Mitteln zur Führung seiner Existenz und der seiner Familie versah, erreichte Lukas ein Lebensalter von 40 Jahren und verstarb 1533 in Leyden.





Lucas van Leyden

von

Franz Dülberg



Er hat sich selbst einmal gemalt, in jenem kleinen Brustbild der Braunschweiger Galerie, das Andreas Stock im Anfang des 17. Jahrhunderts gestochen hat. Ein hellbräunliches bartloses Gesicht, in dem zwei wundergroße tiefe schwarzbraune Augen es fast fertig bringen, die plumpe Häßlichkeit einer kolbigen Stumpfnase und eines breiten wulstigen Mundes zu besiegen. Das Kinn tritt zurück, die gelblich graubraunen Haare sind schlicht in die Stirn gekämmt und hinten kurz unter Ohrentiefe abgeschnitten. Eine tiefe Leidensfurche unter dem Auge. Der Hals erscheint fast fettig, die Schultern aber fallen steil herab. Die Tracht einfach und sehr korrekt: eine schmucklose weiche dunkle Mütze, über dem feinen weißen gekräuselten Hemd ein blaugraues Wams und ein dunkelgrüner Mantel. Ein Zwanziger noch, der wehmütig klug über die eigene Unschönheit lächelt. „Ein kleines Männlein", nennt ihn Albrecht Dürer im Tagebuch seiner niederländischen Reise. Im Juni 1521, in Antwerpen, trafen sie sich; Lucas lud den berühmten Nürnberger Kollegen ein, der nicht versäumte, seinen Gastgeber mit dem „Stift" zu „konterfeien" und sich dessen bis dahin herausgekommene Kupferstiche für einen hübschen Posten der eigenen gedruckten Ware einzutauschen. In Lille, im Museum hat man Dürers Silberstiftbild des „Meister Lucas." Alle Formen sind dort strenger und magerer, die Haltung straff und nicht ohne Gezwungenheit abwartend, die Kleidung gesellschaftsmäßig reicher. Eines der hübschesten Kapitel in Tieck's Roman „Franz Sternbald's Wanderungen" versucht uns die Begegnung der beiden Maler lebendig zu machen.

Der Mann, den Dürer zeichnete, verkörpert für die holländische Kunstgeschichte den Begriff „Renaissance" in derselben Stärke wie Dürer und Holbein es für die deutsche tun. Jeder der beiden Deutschen gibt uns mehr Reichtum und Männlichkeit, doch für Holland war die Renaissance ein Anfang, für Deutschland aber der Gipfel und — wenigstens für lange Zeit — das Ende.

Lucas wurde — nach dem in seiner Farbigkeit und seinem anekdotischen Reichtum glaubhaft klingenden Bericht des Karel van Mander, dessen „Schilderboeck" 1604 erschien, im Frühjahr 1494 in Leyden als Sohn des Malers Huygh Jacobszoon geboren. Ist diese Angabe richtig — die Urkunden, die seinen Namen zuerst 1514 bei Gelegenheit einer Liste der Leydener Bürgerwehr nennen, bieten hierüber keine Gewißheit, — so muß Lucas eine selbst in diesem tropischen Zeitalter seltene Frühreife bewiesen haben. Bereits ein im März 1508 erschienenes Brevier hat seinen Titelholzschnitt, eine in ihrer klaren ruhigen Lebendigkeit musterhafte Darstellung des hl. Martin der seinen Mantel mit dem Bettler teilt, nach einer Zeichnung des Wunderkindes erhalten. Vom selben Jahre ist ein großer, aufs Reichste durchgeführter Kupferstich des Künstlers datiert, der die seltsame aus Mandevilles Reise [1]) entnommene Geschichte behandelt „wie Mahomet dazu kam, den Wein zu verbieten." Mahomet hatte seine besondere Gunst einem frommen Einsiedler zugewandt und pflog mit ihm langer, oft durch reichlichen Weingenuß gewürzter Unterredungen, während deren das Gefolge von ferne Wache stehen mußte. Die eifersüchtigen Trabanten

[1]) Den Nachweis der — bisher wohl nirgends richtig angegebenen — Quelle verdanke ich Herrn Oberlehrer Dr. Johannes Bolte in Berlin.

beschlossen, sich des verhaßten Mönches zu entledigen. Lucas — der in unserer Zeit damals etwa Konfirmand, in der Schule bestenfalls Sekundaner gewesen wäre — stellt nun in seinem Stiche mit bewundernswerter Unmittelbarkeit den Moment dar, wie ein recht nordischer, schnauzbärtiger Lanzknecht eben dem armen Einsiedler, der mit krampfig emporgezogenen Beinen rücklings hinübergefallen ist, den Hals abgeschnitten hat und ängstlich auf den Zehen schleichend die blutige Mordwaffe dem Propheten aufs Knie legt, der, Haupt und Arm auf einen Baumstumpf stützend, den Rausch der hohen Gedanken und des feurigen Getränkes ausschläft. Im Hintergrund aber, am Eingang eines Waldes, besprechen die schlimmen Schranzen — Gesichter von behaglich wirkender Gemeinheit — den fein ausgedachten Plan. (Als Mahomet erwacht und das Unglück sieht, versichern ihm alle, er selbst habe in seinem Rausch den Freund umgebracht, da verflucht er den Bringer solches Übels und untersagt den Genuß des süßen Giftes allen seinen Anhängern.) Nicht nur in der Wahl des Themas und in der psychologischen Beobachtung hat Lucas hier Selbständigkeit bewiesen. Der beturbante weißbärtige Mahomet freilich ist der Orientale, wie ihn die holländischen Maler des 15. Jahrhunderts, die Ouwater und Dirk Bouts, kannten, die Anordnung der Hauptfiguren im Dreieck ist bei Bouts und bei Ouwaters genialem Schüler, dem frühverstorbenen Geertgen van Sint Jans, üblich genug, den Zauber der hochstämmigen Bäume mit ihren breiten Laubdolden läßt auch der fahnenflüchtige Landsmann Gerard David in seinem Bilde der Taufe Christi (in der Brügger Akademie) spielen, und den wirksamen Hintergrundseffekt der zwei mit halbem Leibe hinter einem Hügel auftauchenden Zuschauer hat auch ein begabter Nachfolger Geertgens, der Meister jener ungemein dramatisch gesehenen holländischen Kreuzigung, die die Uffizi besitzen. Neu aber ist der tiefe Zusammenklang der Menschen mit der umgebenden Natur, neu das überaus zarte Verschwimmen der Gegenstände nach dem Horizonte zu, neu vor allem die Stichtechnik, die im Prinzip am meisten von den Arbeiten des unter dem Namen Matthäus Zasinger bekannten oberdeutschen Stechers ausgeht, von dem aber, was Dürer bis dahin hervorgebracht hatte, relativ unabhängig ist. Neben sehr engmaschigen Kreuzlagen für die Schattenteile, die an gewissen Stellen bis zum dichten Schwarz gehen, findet man Proben der sogenannten „stoffbezeichnenden“ Manier, wie in den sanft anschwellenden und dann wieder auslassenden Wellenlinien, die den Samtbesatz von Mahomets Gewand angeben sollen, besonders aber die in langem freien Zuge dem Umriß folgenden Schattenlinien, die eine Besonderheit in Lucas' Werk werden sollen. Im allgemeinen sind Lucas' Kupferstiche heller als die Dürers, sie geben den malerischen Eindruck unmittelbarer und nähern sich mehr der Weise der Radierung. Eine gewisse Ungeschicklichkeit in der Bildung bewegter Gliedmaßen, zumal der Hände, wie wir sie an dem Mahometstiche feststellen, hat Lucas auch später kaum je vollständig überwunden; wie alle Allzufrühfertigen trägt er an dem Mangel einer langsam von Stufe zu Stufe fortschreitenden Ausbildung — an der Erscheinung bleibt sein Blick haften — „am farb'gen Abglanz hat er das Leben“: dies ist sein Fehler — und sein Vorzug gegenüber dem Nürnberger Humanistengenossen, dem das Studium der vollkommenen Proportion oft den Blick für die lebendige Vielgestaltigkeit des Wirklichen trübte.

Der Mahometstich ist nur das letzte und vollkommenste Blatt aus einer sicher schon ein Jahr früher begonnenen Folge, die die Begegnung Davids und Abigaïls, Simson im Schoße Delilas, die Erweckung des Lazarus und die Verstoßung Hagars umfaßte. Schon diese Aufzählung deutet an, daß die Erzählungen des Alten Testaments auf ihn eine weit größere Anziehungskraft ausübten als auf Dürer. Auch Rembrandt und seine Schüler behalten ja diese Vorliebe, oft für recht entlegene Stellen der alten Schriften bei.

Novellenstoffe behandelt Lucas in dieser Zeit in kleinen Blättern wie dem silberig leuchtenden Nachtstück „der Mann mit der Fackel“ und dem sehr seltenen-Stich „der Abschiedskuß“. Eine ruhevolle, durch keine fremde Absicht getrübte Darstellung des scheinbar alltäglichen Lebens, ein tiefes Lied auf den geheimnisvollen Zusammenhang des Menschen mit der nährenden Erde gibt der Künstler 2 Jahre nach dem „Mahomet“ in dem Blatte „Die Melkerin“. Am Zaun, am Waldesrand, steht die etwas magere Kuh in ganzer Breite, ein nachdenkliches Vieh. Eine andere sieht ihr mit vollgesogenen Nüstern über den Rücken. Schweren Schrittes kommt die Magd heran, in der einen Hand hält sie mit großer Anstrengung den Melkkübel, in der andern, wie

zur Balance, den breiten Strohhut. Von der andern Seite aber blickt der junge Knecht, der das Tier am Strick hält, mit schwerem Auge nach dem Mädchen hinüber. Er ist groß, lang, mit strohernem Haar, barfuß, die Hosen sind rissig, die unbeschäftigte starke Hand ruht auf einem Baumstumpf. Was dieses Blatt — an dem übrigens die zu schematischen Kreuzlagen in den Bauchschatten der Kuh den Anfänger verraten — vor allen ähnlichen Darstellungen Schongauers und Dürers, vor den Geldwechslern und ungleichen Liebespaaren des Antwerpener Zeitgenossen Quinten Massys, ja vor den eigenen etwas zu eng gruppierten Genrestichen der zwanziger Jahre, dem „Chirurgen", dem „Zahnarzt", den „alten Musikanten" auszeichnet, ist die Abwesenheit jeder humoristischen Note. Millet ist hier vorempfunden.

Demselben Jahre 1510 gehört bereits die zweite jener drei großen und reichen Stichkompositionen an, in denen man die eigentliche künstlerische Fortschrittstat des Meisters erkennen wird. Die freie belebte Schilderung der bewegten Volksmenge, etwas Ähnliches wie die Forumszene im „Julius Caesar" oder wie Gerhart Hauptmanns Weberdrama ist es, was dieser Emporkömmling, der später, nachdem er in fast sträflich jungen Jahren Vater einer unehelichen Tochter geworden, noch in eines der angesehensten Adelsgeschlechter seiner Stadt hineinheiraten sollte, sich zum höchsten Ziel gesetzt hat! Schon 1509 läßt er in der wohl durch Schongauers Große Kreuztragung inspirierten Bekehrung Pauli die vortrefflich gesehene Gestalt des vom Sturze betäubten Helden hinter den mit Liebe behandelten Troßknechten und Hundejungen ein wenig zurücktreten, im Eccehomostich des folgenden Jahres entrollt er aber eine Szene, die, so wie sie ist, auf unserer größten und prunkvollsten Opernbühne Platz finden könnte. Links ein prächtiger Palast, aus dessen Fenstern gesetzte Leute herausschauen, unten an der Mauer stehen bedächtige Männer im Talar. Vorn in der Mitte eine tobende schreiende Volksmenge, die gegen die von einem argwöhnischen Knecht bewachten Schranken lärmt. Stufen führen hinauf zu einer nach zwei Seiten offenen Plattform, wo nochmals durch eine erhöhte Schranke geschützt Pilatus mit bärbeißiger Milde auf den blutüberströmten Christus hinweist, dessen Mantel von zwei wilden Schergen auseinandergehalten wird. Dort oben sieht man Tore und mächtige Turmgebäude, aus deren größtem eine Altane vorspringt, auf der wiederum mancherlei Personen agiren. Die Dreiteilung der mittelalterlichen Mysterienbühne hat hier entschieden Anregungen gegeben. Zur Rechten klingt die Gebäudemasse in ein Stadtthor, Mauerwerk und Vorstadthäuser aus, im Hintergrund sieht man Bergzüge — die uns eigentlich mehr etwa nach Innsbruck als in eine holländische Stadt versetzen, und einen mit prächtiger Natürlichkeit gegebenen bewölkten Himmel. Bewundert man den Reichtum des Ausdrucks, mit der die gegen einander und gegen Pilatus demonstrierenden und gestikulierenden Pöbelgestalten hingesetzt sind, preist man die verblüffende Übersichtlichkeit in der ganzen breiten Darstellung (noch ein Menschenalter früher hatte Geertgen van Sint Jans, um die fünf Szenen seines jetzt in Wien bewahrten Bildes der Schicksale der Gebeine Johannis des Täufers auf einer Tafel anbringen zu können, sich in fast komischer Weise mit allerhand Diagonalen, Wegen, Felsenkulissen 2c. behelfen müssen!), so darf man andererseits nicht übersehen, daß in diesem panoramenhaften Aufbau von der Hauptperson eigentlich wenig genug übrig bleibt. Christus, der ganz naturalistisch als kleine Figur im zweiten Plane erscheint, tritt hier in unserm und in des Künstlers Anteil hinter Gevatter Schneider und Handschuhmacher zurück. Wie ganz anders hat Rembrandt, der in seiner Eccehomo-Radierung manches im Aufbau von dem mehr als ein Jahrhundert älteren Kunst- und Stadtgenossen übernahm, dort unsere Blicke auf die gespenstisch bleiche säulenstarre Jammergestalt des Heilands gelenkt! Sieben Jahre nach dem Eccehomo stach Lucas mit dünnem flüchtigen, die Gegenstände gleichsam nur hinhauchendem Stichel seinen großen Calvarienberg. In weiter hügeliger Landschaft sehen wir eine in mittlerer Zahl erschienene Volksmenge, die zu einer nicht übermäßig interessanten Hinrichtung herbeigeeilt ist. Vom Pathos des Ereignisses ist kaum mehr etwas geblieben. Aber wie sind alle diese Menschen im Raum verteilt! Die Abstufung nach Größe, Entfernung und Deutlichkeit ist so reich wie auf keinem anderen Werke der nordischen Kunst bis dahin, und im Süden kommen auch gerade nur Raffaels Stanzen nach dieser Richtung für den Vergleich in Betracht.

Es ist etwas zentrifugales in dieser Kunst und Lucas merkte den Schaden davon auch bei Kompositionen, in denen er die Träger der Handlung nicht in den zweiten und dritten Plan

zurückschieben konnte. In dem großen Prunkstiche „Esther vor Ahasver“ ist aller Glanz der reichgefältelten Gewänder aufgeboten, gleich als hätten wir eine Ausstellung des blühenden Leydener Tuchgewerbes vor uns, auch sehen wir Haman nachsinnend und mit dem Ärmelzipfel spielend lauern, wir sehen die namenlos verstörte Angst der Begleiterinnen Esthers, aber diese selbst ist nur eines jener etwas bekümmerten kleinen holländischen Mädchen, wie man sie noch heute im Haag nach Geschäftsschluß über die Spuistraat eilen sieht, und der König, der die Knieende gütig aufhebt, nicht mehr als der schnauzbärtige goldbehängte Allerweltsmonarch des Märchens.

In einem späten Blatte, dem „Vergil im Korb“ von 1525 — der Stoff, derselbe, den Richard Strauß in seiner „Feuersnot“ komponierte, ist Lucas wohl aus den behaglichen Knittelversen des Dirc Potter in seinem „Der Minnen Loep“ zugeflossen — hat der Meister noch einmal alle Register seiner Kunst gezogen: die Abwechslung der Kreuzlagen, langen Parallellinien, durchhalten Striche war nie so groß, in allen Formen herrscht die Wellenlinie. Aber nur in der Ferne sehen wir den armen Zauberer, den die Dirne prellte, er scheint sich übrigens mit Ergebung in sein Schicksal zu finden. Vorn erlustigt sich eine reiche Familie, die eben aus ihrem fürstlich gezierten Hause herausgetreten ist, an der prickelnden Skandalgeschichte, und drei Kinder, die sich vor Wohlbehagen räkeln, spielen mit dem Hund. Lucas hat in dieser üppigen, müßiggängerisch medisanten Gesellschaft wohl nicht ohne Ingrimm die Kreise geschildert, in die er selbst durch seine Heirat hineingekommen war.

Die Stiche der letzten Jahre zeigen allerhand Experimente. Starke Helldunkelwirkungen werden erstrebt wie in einem Blatte von 1527, das Petrus und Paulus, die beiden Heiligen der Leydener Pieterskerk, vor lockeren Erdschollen und windbewegtem spitzigen Laubwerk in eifrigem Gespräche sitzend vorführt, und in einem 1529 datierten Cyclus der Geschichte der ersten Menschen, wo die Stimmung der Landschaft mit erregten Akkorden die jetzt wieder oft recht pathetischen Gebärden der Menschen begleitet. Von Akten wimmelt es jetzt in dem Werk des Meisters, der früher nur ein paar schmächtige nackte Figuren in der Art des Deutschvenetianers Jacopo de'Barbari gebildet hatte und als Anfänger seine belauschte Susanna auf ein scheinbar harmloses Fußbad beschränkte, aber diese Akte wirken papieren, es sind Aktenstücke des Verkehrs mit dem unruhigen Jean Gossaert aus Maubeuge, der den feuchten Schmelz der lombardischen Lionardoschüler nach dem Norden trug. Mit ihm zusammen machte Lucas etwa 1527 eine prahlende Siegesfahrt durch die niederländischen Städte, eine fröhliche Reise, die dem schmächtigen Leydener ebenso schlecht bekommen sollte wie dem stattlichen Nürnberger die Antwerpener Fahrt. Ein heftiges, wie es scheint, rheumatisches Leiden ließ den rastlosen Mann jetzt nie mehr los und lieferte ihn im Sommer 1533, im Alter Correggios, mit dem er die fast gleichen Jahreszahlen und die gleiche Furchtlosigkeit im Wegreißen von Schleiern gemeinsam hat, in's Grab, neun Tage nachdem seine natürliche Tochter als Gattin des Utrechter Malers Dammes Claeszoon ihn zum Großvater gemacht hatte. In den letzten Stichen, einer kalten Folge der 7 Tugenden, einer Trilogie Adam und Eva, Loth und seine Töchter, Mars und Venus und anderem benutzt der kränkelnde Meister die bequeme Manier des Raffaëlstechers Marc Anton, die Schatten durch weitmaschige Lagen rundlicher gekreuzter Striche zu geben; durch diese letzte Technik, die um 1600 von Hendrik Goltzius und dessen Schülern aufgegriffen wurde, hat Lucas viel zur Entwicklung des lange bewunderten, heute fast gefürchteten sogenannten Linienstiches beigetragen.

Etwa 175 Stiche in etwa zweimal 12 Jahren künstlerischer Tätigkeit! Darunter gewiß mancherlei, was der Meister mehr „pour la soupe“ als aus dringender geistiger Notwendigkeit gemacht hat. Eine Apostelfolge, manche Heiligenbilder waren Lucas wohl mehr gangbare Ware; sicher war er auch wenig mit dem Herzen dabei, als er 1521 der um ein Jahrzehnt älteren Kupferstichpassion Dürers eine Folge gleichen Inhalts und gleichen Formates an die Seite stellte. Hier und für ein paar andere kleine Blätter — einen Fähnrich und einige Madonnen — hat Lucas, bei völlig selbständiger Erfindung der Typen, auch einzelne Kompositionsmotive von Dürer entlehnt; ein einziges Mal nur, als es galt, nach dem Tode des Kaisers Maximilian ein Bildnis des Verstorbenen auf den Markt zu werfen, kopierte er in einem wirkungsvollen, halb gestochenen, halb radierten Blatt einen Holzschnitt des Deutschen unter Hinzufügung der Hände

und eines architektonischen Hintergrundes. Alle solche Entlehnungen und Anlehnungen berühren aber niemals die große Hauptlinie von Lucas' Kunstschaffen: in ebenso starker wie beweglicher Eigenart, rasch und unruhig suchend, aber auch schnell und glücklich findend, anscheinend mehr dem Technischen der Darstellung zugewandt als dem seelischen Zwange des dargestellten Ereignisses untertan, bisweilen aber vor dem Problem „der Mensch in seiner umgebenden Natur" von tiefster lyrischer Ergriffenheit erfüllt, schuf er der holländischen Kunst den Typenvorrat und die frei lebendige Kompositionsweise, mit denen sie im 17. Jahrhundert, wie mit einem ererbten Vermögen, es in großartigster Weise mehrend schalten sollte.

Als Zeichner für den Holzschnitt wird er wohl fast so reich und rhythmisch um ein vielfaches stärker gewesen sein als sein Amsterdamer Zeitgenosse Jacob Cornelisz, der bei einem oft prachtvollen Ungestüm der Gesamtanlage mancher Blätter in der Linienführung zu kurzatmig bleibt und sich oft in ein der Technik widerstrebendes Gewirr von Kreuzlagen verliert. Auch ist es in letzter Zeit wahrscheinlich geworden, daß eine reiche in der Art der frühen Armenbibeln aufgebaute Rahmenkomposition, deren bestes Exemplar auf der Veste Coburg bewahrt wird, in der Hauptsache auf Lucas' Rechnung zu setzen ist; das Monogramm des Jacob Cornelisz, das sich auf einigen in diese Blätter eingelassenen, im Stil aber beträchtlich hinter dem edel gerundeten Zierwerk der Einfassung zurückbleibenden Darstellungen findet, hat dazu veranlaßt, das Ganze — wohl irrtümlich — dem Amsterdamer zuzuschreiben. Die Holzschnitte des Meisters nach ihrer Entstehungszeit zu ordnen, ist nicht ganz leicht; die Erscheinungsjahre einiger Bücher, zu denen Lucas ein paar Illustrationen lieferte, ein Brevier von 1508, ein Missale von 1514, eine Chronik von 1517, bieten doch nur eine unzureichende Handhabe. Jedenfalls findet sich von dem merkwürdigen Experimentieren mit den Formen des späten Mabuse und der Handschrift Marc Antons, wie es Lucas' Stiche der letzten Jahre zeigen, in seinem Holzschnittwerk keine Spur. Eine edle und reine Deutlichkeit und einfache Bestimmtheit der Form ist vielmehr dort die Regel. In der Stoffwahl ist wieder das schon bei Betrachtung der Stiche festgestellte, für Lucas' Art bezeichnende Überwiegen der alttestamentlichen Darstellungen hervorzuheben. Schon früh hat man erkannt, daß die meisten der Blätter sich zwanglos zu zwei Bilderfolgen zusammenfügen, die das auch in der mittelalterlichen Dichtung nicht seltene Klagelied von der durch List gewonnenen Übermacht des „schönen" über das „stärkere" Geschlecht zu veranschaulichen streben. Die Geschichten von Adam und Eva, von Simson und Dalila, von dem Hauptmann Sisera des Deborahliedes, wie ihm die arge Jael so trefflich den „Nagel auf den Kopf" trifft, aber auch von Aristoteles, der mit all seiner weltbeherrschenden Philosophie zum — Reittier eines schönen Weibes erniedrigt wird (ein sehr seltenes, erst neuerdings durch Campbell Dodgson wieder in Paris aufgefundenes Blatt!) müssen als Beispiele herhalten. Nach dem, was wir über Lucas' Leben wissen, gehörte er wohl zu denen, die durchaus nicht gegen „Weibes Wonne und Wert" ihre Sinne verschlossen halten, aber oft genug beweglich ausrufen: „Was man doch für einen Ärger mit all solchen Affären hat!" Seltsam ist dabei, wie wenig lüstern, wie „angezogen" alle diese erotischen Darstellungen bei Lucas angelegt sind. Nur der eigenartige, witzige, dramatische Vorgang ist es, der ihn hierbei interessiert. Bezeichnend für diese Art des Meisters ist auch der sehr große Holzschnitt, der im 17. Jahrhundert unter dem — nicht eben zutreffenden — Namen „L'Enseigne à Bière" bekannt, seitdem aber verschollen war, und den in der Pariser Bibliothèque Nationale wieder aufzufinden ich das Glück hatte. Einem jungen Manne wird in einem jener heimlichen Häuser, die man öffentliche nennt, das Geld aus der Tasche gezogen — das ist das Thema. Selbst der früh ausgetrocknete Lucas Cranach und der stets sehr sachliche Jan Sanders van Hemessen wußten bei solchen Darstellungen doch ein paar passende Pikanterien anzubringen, bei Lucas aber geht es so sittsam zu, daß man nur den Geldverlust, den der Jüngling erleidet, aber nichts von der heißen Freude, um die er sich in die Gefahr begibt, verspürt. — Eine ähnliche Vergewaltigung des Gegenstandes, diesmal aber zu Gunsten einer breiten dekorativen Wirkung ist bei den aus drei oder vier Blättern zusammengesetzten friesartigen Kompositionen zu bemerken, die die 12 Könige Israëls und die 9 großen Helden der Heiden, Juden und Christen hoch zu Roß mit schleppender Aufzäumung der Pferde und flatternden Helmfedern darstellen. Hier gibt Lucas ein Seitenstück zu Dürers Triumphzug Kaiser Maximilians, mit weit geringerem

gelehrten Reichtum, aber mit königlicher Vernachlässigung des Details. Eine weit ausgesponnene, nicht ganz zu klarer Übersichtlichkeit gediehene Allegorie ist endlich sein allergrößter Holzschnitt „Das Schiff des schlechten Regiments", der, von altersher mit seinem Namen versehen, merkwürdigerweise aber von den Herausgebern der Handbücher bisher nie beachtet, im Kupferstichkabinett des Gothaer Museums hängt. Der breite Strich, die prunkenden Aufzüge und das geschwätzige Allegorisieren dieser Blätter wurde in den auf Lucas' Tod folgenden Jahrzehnten noch auf eine Weile in Amsterdam durch Cornelis Teunissen und Jan Ewoutszoon fortgesetzt, — bei diesen spürt man deutlich die Blütezeit der Rederyker.

Auch die damals in Holland viel geübte Kunst des Ätzens auf Glas soll Lucas früh erlernt haben. Kleine Glasscheiben, die dem Meister zugeschrieben werden, finden sich in Inventaren und bei Versteigerungen des 17. Jahrhunderts mehrfach erwähnt, und van Manders Freund, der Stecher Hendrik Goltzius, der mit Lucas' Andenken, wie mit dem mancher anderen Klassiker einen wahren Kultus trieb, besaß ein mit schwerem Prunk komponiertes Glasbild des Leydeners, das den Triumph Davids darstellte. Durch einen Stich Jan Saenredams können wir uns von dieser Arbeit eine Vorstellung machen; das Glasbild, das in der Mailänder Ambrosiana als das berühmte Original des Lucas bewahrt wird, erscheint zu zerfahren in den Einzelheiten für den Meister und dürfte nach dem Kupferstich ausgeführt sein. Arbeiten von großem monumentalem Zuge sind die arg zerstörten Kartons für die 1552 zu Grunde gegangenen großen Glasbilder der Goudaer Johanneskirche, dem Stile nach etwa 1518 entstanden. Die Zuweisung dieser mächtigen Zeichnungen, deren besterhaltene die Taufe, die Firmung und das Abendmahl darstellen, an Lucas ist zwar nicht urkundlich gesichert, wird aber durch die selten große Lebendigkeit einzelner Gesichter in hohem Grade wahrscheinlich gemacht.

Echte Handzeichnungen von Lucas van Leyden befinden sich in den öffentlichen Sammlungen von London, Paris, Berlin, Wien, Stockholm, Florenz u. a. Einen kostbar durchgeführten Silberstiftentwurf zu einem der frühesten Stiche des Meisters, dem hl. Lucas, der mit phlegmatischer Gelehrtenmiene auf seinem Symboltier, dem Ochsen, sitzt, bewahrt das Städelsche Institut in Frankfurt a. M., eine geistreich unruhige Bewegungsstudie zu einem der letzten romanisierenden Blätter, dem Breitblatte „Adam und Eva" (B. 10) die Sammlung der Uffizi. Die größte Anzahl von Zeichnungen des Meisters, die an einem Orte beisammen ist, besitzt das Britische Museum durch die Erwerbung eines „Lucas Teekeningen 1637" bezeichneten Sammelbuches, das vielleicht einst keinem Geringeren als Rembrandt gehört haben mag. Neben einzelnen in schwarzer Kreide ausgeführten Bildniszeichnungen von einer Dürers besten Blättern gleichkommenden ruhigen breiten Fülle der Existenz treffen wir dort ein schon durch den dargestellten Gegenstand höchst merkwürdiges Blatt in Silberstift: zwei nackte Männer, die Rücken an Rücken gelehnt auf einer Kugel sitzen. Man hat manche Erklärung dieses rätselvollen Bildes versucht; vielleicht ist einfach das Sternbild der Zwillinge gemeint, das schon hundert Jahre früher von den großen Brüdern van Limburg im Kalendarium des Stundenbuchs des Herzogs von Berry in ähnlicher Weise dargestellt wurde. Die noch recht gotische eckige Magerkeit der Formen läßt für diesen Entwurf eine frühe Entstehungszeit, schon 1511—1512, annehmen. Prächtig in der Durchführung ist die große Bildniszeichnung eines jungen Mannes von bedeutenden Zügen, der den nicht gerade kleinen Mund mit leisem Lächeln öffnend uns mit ruhiger Gehaltenheit des Blickes anschaut (Louvre, Coll. His de la Salle). Verwandte gezeichnete Männerporträts von Lucas, alle wohl um das Jahr 1520 herum entstanden, besitzen das Stockholmer Nationalmuseum und das Museo Correr in Venedig; es sind wohl Menschen aus den holländischen Adelskreisen, in die Lucas durch seine Verheiratung eingedrungen war.

Es ist noch nicht gar zu lange her, daß man ernsthaft die Meinung vorgetragen hörte, es gäbe überhaupt keine echten Gemälde von Lucas van Leyden. Diese überängstliche Zurückhaltung wurde ein wenig dadurch gerechtfertigt, daß man schon seit dem 17. Jahrhundert die beliebtesten Kupferstiche des Meisters mit Ölfarben kopiert hat und diese oft recht gefälligen Machwerke als Originale von Lucas in den Handel brachte und daß man ferner in Italien und an anderen Orten fast jedes schwer bestimmbare südniederländische oder kölnische Bild aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts kurzerhand dem großen holländischen Stecher zuschrieb.

Und doch hat das umfangreichste Gemälde des Künstlers dessen Vaterstadt, wo es stets in hohen Ehren gehalten wurde, nie verlassen, und in Münchens Pinakothek war ein bezeichnetes Bild, dessen respektabler Stammbaum bis auf die Sammlung Kaiser Rudolfs II. zurückzuführen ist, für jedermann zu sehen. Inzwischen hat man sich indessen darauf geeinigt etwa 15 bis 20 Werke als Originale des Meisters anzuerkennen. Gewiß hat Lucas noch mehr als selbst Dürer und Holbein es taten, den Nachdruck seines Schaffens auf gedruckte überallhin versendbare Blätter legen müssen, einfach weil die Heimat, die später zu sprichwörtlichem Reichtum gelangen sollte, für Werke, die nur einmal und meist nur in persönlicher Verhandlung zu verkaufen waren, keine Preise zu bieten vermochte, auf denen sich eine anspruchsvolle Lebensführung aufbauen ließ. Bekam Lucas doch selbst, als er auf der Höhe seines Ruhmes stand, für sein größtes Gemälde nur eine Bezahlung, wie sie ihm eine mäßige Anzahl von verkauften Abdrucken eines seiner großen figurenreichen Kupferstiche zu bringen pflegte. Diese bittere Lebensnotwendigkeit war es ja auch, die in dieser, der folgenden und der vorhergehenden Generation so manchen holländischen und besonders Leydener Künstler in die Fremde trieb. Hiermit hängt es auch zusammen, daß die größten Gemälde des Meisters, von denen wir wissen, den letzten 10 Jahren seiner Tätigkeit angehörten, einer Zeit, wo er durch seine Heirat und durch den Grundstock eines leicht verkäuflichen Kupferstichwerkes in der Lage war, im Erwerb nicht mehr ein wichtiges Ziel seines Schaffens sehen zu müssen. Die künstlerischen Ziele seiner Malerei fallen mit denen seines Stechwerkes vielfach zusammen. Darstellung bewegter Szenen aus dem täglichen Leben, freie natürliche Anordnung eines ausgedehnten Personals, innige Verbindung der Gestalten mit der Landschaft. Dazu kommen aber noch echt malerische Bestrebungen: Auflösung der starren Lokalfarbe, geistreich dünner, oft durchscheinender Auftrag, Auswahl delikat zusammenstimmender Farbtöne, Luftdurchlässigkeit und energisches Licht- und Schattenspiel. Mit 12 Jahren schon malte der Wunderknabe ein Temperabild auf Leinwand, das die Bekehrung des hl. Hubertus darstellte und von einem der vornehmsten Herren in der Gegend gekauft wurde. Nicht ganz so früh, aber doch schon etwa 1510, im Jahr der „großen Eccehomo" entstand das Bild der „Schachspieler" im Berliner Museum. Hier ist noch die etwas bräunlich harte Farbe, wie sie die frühere Manier seines Lehrers Cornelis Engebrechtszoon aufweist. Aber welche Lebensbeobachtung zeigt sich nicht schon in der Gestalt des verlierenden Spielers, der sich mißmutig hinterm Ohr kratzt! Schon lockerer im Kolorit, in dem ein olivengrüner Ton herrscht, erweist sich das anscheinend echt 1511 datierte kleine Breitbild der Versuchung des hl. Antonius in der Privatsammlung des Brüsseler Galeriedirektors Herrn Ed. Fétis, als ein gegenüber den für so lange Zeit maßgebenden Spukdarstellungen des Hieronymus Bosch ganz selbständiger Versuch, das Abenteuerliche natürlich erscheinen zu lassen: man glaubt an diese entenschnabeligen Teufel, von denen einige auf einem Schwein sitzen. Um 1512 setzt Max J. Friedländer das oft ausgestellte, früher in der Sammlung Léon Somzée in Brüssel bewahrte Bildchen „Salome empfängt das Haupt des Täufers" an — reich gefälteter Gewandprunk vor sattgrünen breiten Laubkronen, dazwischen mächtig aufragend das ernste stiernackige Haupt des Henkers, vor dem die brünette zierliche Prinzessin zu erschrecken scheint. In die beiden folgenden Jahre ungefähr würden zwei ebenfalls nicht große von Friedländer dem Meister zugeschriebene Gemälde gehören, die indessen, so sehr sie im Charakter dem Lucas nahestehen, nicht unbedingt als seine Arbeit gesichert sind: „Daniel als Richter" in der Bremer Kunsthalle, ein an die elegant lässige Gruppierung der Stiche, in denen der Künstler um 1512 die Geschichte Josephs darstellte, erinnerndes Stück, das aber, wenn eine auf dem Bilde angebrachte Inschrift echt ist, dem Schwiegersohn des Meisters, Dammes Claeszoon de Hoey zugewiesen werden müßte, und das höchst merkwürdig aufgebaute Bildchen des Louvre „Lot und seine Töchter". Wie beim Scheine des brennenden Sodom Lots Weib sich über die Brücke flüchtet, wie die Gebäude der Stadt sich noch einmal hochheben, ehe sie ins Meer stürzen, das ist mit einer eines großen Künstlers würdigen Erfindung geschildert, recht unbedeutend aber sind die Gesichter der — im Gegensatz zu Lucas' spätem Stiche desselben Gegenstandes — sehr bekleideten Personen der Verführungsszene im Vordergrund. Einfach und schlicht angeordnet spricht der etwa 1515 entstandene hl. Hieronymus der Berliner Galerie durch die emailartig flüssige und dabei warme Farbe und durch die echte Waldesstimmung der Landschaft an. Das nicht

ganz deutliche Datum 1517 findet sich auf dem äußerst geistreich gemalten, farbig auf einen einzigen Ton gestimmten kleinen Brustbild eines grämlichen, gespannt blickenden älteren Mannes in der Berliner Sammlung August Zeiß. Aus derselben Zeit etwa wird das eingangs erwähnte Selbstporträt des Meisters im Braunschweiger Museum stammen, das freilich viel mehr leuchtende Kraft des Blickes besitzt. Ohne seelischen Anteil und wahrscheinlich nicht nach dem Leben gemalt, aber durch alte Stiche gut beglaubigt und durch den eigentümlich kalten nassen Contur der Hände ganz charakteristisch für Lucas, mag das schlecht erhaltene steife Porträt des Kaisers Maximilian im Wiener Hofmuseum auch etwa diesen Jahren angehören. Es sei gleich hierbei bemerkt, daß zwei dem Meister im Stil sehr nahestehende, in der Qualität aber für ihn kaum ausreichende Bildnisse, das Edzards „des Großen“ von Ostfriesland im Oldenburger Museum und das großangelegte Brustbild eines Unbekannten vor reichem landschaftlichen Fensterausblick im gotischen Haus zu Wörlitz, in den Anfang der zwanziger Jahre zu setzen wären und daß Friedländer ein männliches Porträt mit effektvoll bewegter Hand, im Besitz des Rt. Hon. Lewis Fry in Bristol, mit Bestimmtheit für ein Werk aus Lucas' letzten Jahren erklärt. Ein echtes und hochwichtiges, nach der Ähnlichkeit, die die männliche Hauptfigur mit einer Gestalt auf dem großen Stiche „Der Tanz der hl. Magdalena“ verbindet, etwa 1519 anzusetzendes Bild des Meisters sind die „Kartenspieler“ im Besitz des Earl of Pembroke in Wiltonhouse bei Salisbury. Der Fortschritt in der Bewegtheit der Linie und in der natürlichen Anordnung der Gestalten ist hier gegenüber den Berliner „Schachspielern“ ganz außerordentlich. Vornehme Ruhe und doch lebhafte Anteilnahme an dem Spiel, bei dem die Dukaten über den Tisch wandern, prägen sich hier in allen Gesichtern aus. Die zarte Farbenfreude Vermeers aber scheint hier in der Kostümmalerei vorausgenommen zu sein, die bei aller Vielfältigkeit doch folgerichtig auf den glücklichen Gegensatz von hellblau und gelborange angelegt ist. Das gleiche delikate Farbenspiel bietet das prunkvoll steife Bild der Madonna mit Engeln hinter steinernem Tisch, das größte und auffallenste der drei Werke des Leydeners in der Berliner Galerie, ungefähr 1520 entstanden. Kurz nach der Erwerbung hing es eine Zeitlang neben Dürers machtvoll schwerer Zeisigmadonna und besiegte das deutsche Bild durch sein tiefleuchtendes Rot, das mit mattem Olivengrün, schwerem Altgoldbraun und vornehmem Grauviolett eine eindringliche Harmonie einging. Sobald man freilich beim Betrachten über das Ornamentale hinauskam, wurde man durch das hochmütig verdrießliche Gesicht der Madonna und die häßlich fetten Kinder (der lautenspielende Engel geht auf eine Erfindung Bellinis zurück!) darüber belehrt, daß Lucas eben kein Maler von Andachtsbildern war. Etwas weniger kalt und voll immerhin gesellschaftlich würdiger Haltung wirkt der kleine Privataltar der Münchener Pinakothek mit der thronenden Madonna in freier Landschaft und dem als hl. Joseph verkleideten, durch die reichgekleidete schöne Sünderin Magdalena eingeführten Stifter, ein 1522 datiertes und vortrefflich beglaubigtes, aber durch den gewaltsamen Versuch, das Diptychon zu zwei Tafelbildern zurechtzuschneidern, arg beeinträchtigtes Stück. Auf der Außenseite, die noch in neuerer Zeit schwer beschädigt wurde, ist Mariä Verkündigung dargestellt; man hat den Eindruck, als ob Engel und Jungfrau einander in dezenter Koketterie und schwerfallendem Gewandprunk zu überbieten strebten.

In demselben Jahre 1522 entstand ein bedeutendes, leider heutzutage verlorenes Bild, Saul, der vor David die Harfe spielt, zweifellos eine mit virtuoser Meisterschaft behandelte Neubearbeitung des Gegenstandes, den schon ein von gewitterschwerer Stimmung erfüllter Kupferstich des beginnenden Künstlers behandelt hatte. Auf einer Auktion des Jahres 1676 erreichte dieses Bild die stattliche Summe von 1600 Gulden — freilich gingen zur gleichen Zeit zwei Werke Palma Vecchios, ein Parmigianino und ein Correggio zu je 3000 fl., ein Tizian gar für 9000 fl. fort, für jene Tage ganz erstaunliche Preise. Eine bewegte, doch nicht sehr eindrucksvolle Komposition der Anbetung der hl. drei Könige, die uns in einer Kopie der Karlsruher Kunsthalle und in anderen Nachahmungen erhalten ist, dürfte auch aus den ersten zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts stammen. Um 1525 wird Lucas die beiden Bilder gemalt haben, die nur in den Stichen Jan Saenredams, der ja auch Lucas' Glasgemälde des Davidstriumphs im Kupferstich nachbildete, auf uns gekommen sind: ein durch die elegant geschwungene Beinstellung der jüdischen Siegerin bemerkenswertes Stück, Jahel und Sisera, viel flotter und runder in der Form

als der gleichnamige Holzschnitt des Künstlers, und, wohl als Gegenstück, eine geschickt und schwungvoll angeordnete, nicht aber sehr erregte Darstellung von Judiths Sieg über Holofernes. Beide Bilder zeigten, soweit sich dies nach den naturgemäß wenig stilgetreuen Nachbildungen beurteilen läßt, ganz die etwas virtuosenhafte Art, wie sie der Meister in seinem großen Prunkstiche „Vergil im Korbe" zur Vollendung gebracht hat. 1526 schuf Lucas, um nicht eben hohen Lohn, sein malerisches Hauptwerk, das noch jetzt in seiner Vaterstadt bewahrte „Jüngste Gericht". Man wird nicht erwarten dürfen, das Dröhnen der Posaunen, Zorn und Milde des Heilands, die ganze Welt von Furcht und Hoffnung, Verzweiflung und Jubel, die das Mittelalter in den Begriff dieses ungeheuersten Vorganges hineinlegte, aus dem großen Altarstück des den Dingen zunächst immer als Artist gegenüberstehenden Malers unmittelbar ergreifend zu uns sprechen zu hören; die Meisterschaft aber, mit der der Künstler das gewaltigste Ereignis natürlich glaubhaft zu machen weiß, verdient das liebevollste Eingehen des Beschauers. Wie weiß doch Lucas seine Bühne zu beherrschen, die Pläne abzustufen, die reichen Figurenmassen in Stoß und Gegenstoß gegeneinander abzuwägen, die Illusion des sturmbewegten Fliegens der beiden Posaunenengel zu wecken, die Himmelsscharen zugleich deutlich und unendlich entfernt erscheinen zu lassen, den Bulldoggenwalfischkopf des Höllenrachens vor jedem lächerlichen Zuge zu bewahren! In der Malerei von Wolken und Feuer war vor diesem Werk nichts an Wahrheit und Freiheit ebenbürtiges geleistet worden. Die seelische Anteilnahme des Schaffenden, die wir an den Innenseiten des Werkes zu vermissen glauben, finden wir in vollstem Maße in den großen Apostelgestalten der Außenflügel. In geheimnisvoller Weise sind diese beiden erregten, begeisterten Männer mit einander und mit der gewaltigen Meeresküstenlandschaft, die sie umgibt, in tiefen Einklang gebracht, und mit edelster Kraft ist die damals in der niederländischen Malerei schon fast abgedroschene Gegensatzwirkung von Rot und Grün hier noch einmal zu schönstem Siege verwendet. — Gerade in der Farbe hat leider das vom folgenden Jahre datierte ebenfalls sehr große Werk „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen", früher lange Zeit in der römischen Villa Borghese, jetzt im Germanischen Museum der Dürerstadt Nürnberg, der Zeit recht argen, durch das gewählte empfindliche Malmittel, Tempera auf Leinwand, verschuldeten Zoll zahlen müssen. Die Komposition aber, die sich in zwanglosem Kreis um das leergelassene Zentrum herumzieht, die bedeutende pfeilerhaft aufragende Gruppe des Moses und der Seinigen, die mit selbständiger Kraft und italienischer Anmut gezeichnete Gestalt eines Wasserträgers und die mit äußerster Sorgfalt durchgeführten Gewandmotive lassen das Bild als eine würdige Fortsetzung der großen panoramenhaften Stiche des Meisters erscheinen. Vielleicht schmückte ein jetzt verlorenes, in derselben Technik ausgeführtes Bild, das van Mander im Hause eines Leydener Kunstliebhabers sah, einst mit dem Nürnberger Stück zusammen dasselbe Zimmer: Dort sah man, wie Rebekka dem Elieser, Abrahams Knecht, am Brunnen zu trinken gibt, mit anmutigen Frauengestalten in verschiedenen Stellungen, zu denen das Wasserschöpfen Anlaß bietet, und schöner tiefer Landschaft. Gleich diesem Werke ist vielleicht für immer ein gegenständlich mit dem Nürnberger Gemälde zusammengehöriges Bild verloren, das schon zu van Manders Zeit durch den Auftrag schlechten Firnisses beschädigt war und das doch 1709 auf einer Versteigerung nicht weit hinter Holbeins weltbekannter Madonna, die jetzt in Darmstadt gehütet wird, im Preise zurückblieb. Der Tanz um das goldene Kalb war auf diesem Werk, vermutlich einem Triptychon, dargestellt, und besonders fiel die Szene eines Mahles auf, „wo man dem Volke die unkeuschen Begierden an den Augen absehen konnte". — Um 1528 setzt Friedländer die Entstehung eines kleinen in bunt leuchtenden Farben gehaltenen Madonnenbildes der Berliner Sammlung v. Kaufmann an, zu dem das Britische Museum in dem oben erwähnten Skizzenbuche die schöne Kreidestudie des Meisters besitzt. Mit den schweren vollen Formen der ihr Kind säugenden Frau verrät das Täfelchen am stärksten unter allen Malereien des Leydeners den Einfluß italienischer Kunst. Im Jahre 1530 wird Lucas das eigenartige Bild der Anbetung der Hirten gemalt haben, das uns nur in zahlreichen Kopieen erhalten ist, deren beste, in der Liechtensteingalerie in Wien, diese Jahreszahl neben dem Zeichen des Meisters trägt. Für die Sinnesart des Malers, den gerade das, was die anderen vernachlässigten, interessierte, ist es ungemein bezeichnend, daß er den meist so stiefmütterlich behandelten Joseph als mächtig gereckte Rückenfigur in den Vordergrund

stellte und ihn mit prachtvollem feuerroten Mantel bekleidete. Undeutlich finden wir die gleiche Jahreszahl auf einem größeren anscheinend unvollendeten Bilde, das seit 10 Jahren dem Amsterdamer Rijksmuseum gehört. Die Predigt eines Mönches in offener Kirchenvorhalle ist dargestellt; im Hintergrund sehen wir den Helden der Geschichte, den Heiligen Franciscus oder Laurentius?, noch in bürgerlicher Tracht reichliche Almosen an die Armen verteilen. Die Beobachtung der teils andächtig, teils respektvoll lauschenden, teils mißmutig aufhorchenden, teils beruhigt eingeschlummerten, teils lebensfroh kokettierenden Zuhörerschaft ist ausgezeichnet, ebenso die Malerei des merkwürdigen Hallenbaus der Kirche, deren Gewölbe von Puttenovalen, die an Correggios unvergeßliche Camera di San Paolo erinnern, unterbrochen werden; aber die seltsame Unbekümmertheit in manchen Einzelheiten der Zeichnung könnte fast dazu führen, dieses Bild, ebenso wie drei ihm sehr verwandte, dem Lucas selbst zugeschriebene Bilder in der Galerie von Hampton Court (eine Sterbeszene, Joseph vor Pharao und das Martyrium des hl. Sebastian) und eine gleich genial angelegte wie schleuderhaft durchgeführte Kreuzigung im Museum von Verona irgend einer unbekannten, dem Meister selbst sehr nahen Hand — also, wenn man einen Namen haben will, Lucas' leichtsinnigem Bruder Dirc Hugenzoon zuzuweisen. Völlig für Meister Lucas gesichert ist aber das 1531 datierte späteste seiner bekannten Gemälde, die Heilung des Blinden von Jericho in der Petersburger Eremitage, ein durch van Mander hochgepriesenes Gemälde, das einst dem Hendrik Goltzius gehörte und im 18. Jahrhundert aus der Sammlung Crozat in den Besitz Katharinas der zweiten gelangte. Auch hier findet die Hauptgruppe, an der der alte Biograph die trefflich beobachteten tastenden Bewegungen des Blinden und das große helfende Mitleid des Heilands bewunderte, heutzutage, nachdem Rembrandt die Seele Hollands erlöste, geringeren Beifall; die angespannte Beteiligung der Zuschauermenge, der das noch nicht geschehene Wunder in allen Gliedern zuckt, hätte aber auch in neuerer Zeit kaum einen beredteren Darsteller gefunden. Tiefgestimmte Waldlandschaft rahmt den aufregenden Vorgang ein. Auffällig tritt an dem Bilde die eingehende Rassencharakteristik der zuschauenden Juden hervor, die freilich ähnlich schon ein paar Menschenalter früher von Outwater und Dirk Bouts versucht wurde, also gewiß nicht als eine ganz neue Errungenschaft Rembrandts anzusehen ist. Eine alte kräftig leuchtende Kopie, von manchen Forschern dem ersten Romfahrer unter Hollands bekannten Malern, Jan van Scorel zugeschrieben, ist, für die meisten Kunstfreunde zugänglicher als das Petersburger Original, im Suermondt-Museum in Aachen zu sehen, auch sie, gleich dem Orginal erst nachträglich aus einem Altarbilde zu einer einheitlichen Tafel umgestaltet.

Als Lucas van Leyden nach nur etwa 25 Jahren künstlerischer Betätigung der zehrenden Krankheit nachgab, hatte er, wie selten ein Arbeiter, das Recht erworben, sich auf immer zu Bett zu legen. Gerade indem er seine Leistung auf die mehr technischen Fragen der Kunst beschränkte, hat er, den man laut als den Johannes Rembrandts van Rijn preisen sollte, seine historische Aufgabe in vollstem Sinne erfüllt.

Helioplandruck (ges. gesch.) von F. A. Brockhaus, Leipzig.

Inhaltsverzeichnis

Lucas van Leyden





Das Jüngste Gericht — Gemälde (1526). Leyden, Städtisches Museum.



Die Apostel Petrus und Paulus. — (Außenseite des Jüngsten Gerichts von 1526.)
Gemälde Leyden, Städtisches Museum.



Der Apostel Paulus. — Rechter Flügel des Jüngsten Gerichts von 1526. (Ausschnitt.)
Gemälde Leyden, Städtisches Museum.



Bildnis eines jungen Mannes. — Gemälde. Brüssel, Leon Cardon.



Predigt eines Mönchs. (Des heiligen Laurentius?) — Gemälde (1530). Rijksmuseum Amsterdam.



Esther von Ahasver. — Kupferstich (1518). Bartsch 31. Rijksmuseum.



Simson und Delila. — (Aus der kleinen Serie der Weiberlisten) Holzschnitt. Bartsch 5.



Maria mit dem Kinde. — Zeichnung in schwarzer Kreide (ca. 1530) zu dem Bilde in der Sammlung R. v. Kaufmann, Berlin. — London, British-Museum. (Aus dem Sammelbande von 1637.)



Die beiden Alten belauschen Susanna. — Kupferstich (ca. 1508). Bartsch 33.



Bildnis eines jungen Mannes. — Kohlezeichnung (1513). (Aus dem Sammelbande von 1637.)
London, British-Museum.



Maria mit dem Kinde und Engeln. — Gemälde (ca. 1521). Eichenholz.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.



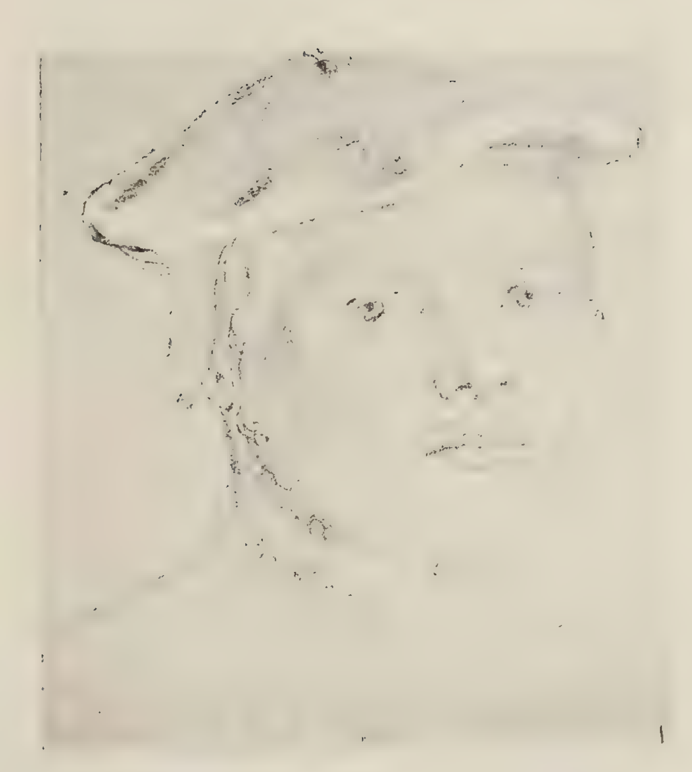
Taufe Christi. — Kupferstich (ca. 1509—1510). Bartsch 40.



Dornenkrönung Christi. — Kupferstich (ca. 1519). Bartsch 69.



Versuchung Christi. — Kupferstich (ca. 1518). Bartsch 41.



Bildnis eines jungen Mannes. — Zeichnung in schwarzer Kreide, angeblich 1512.
(Aus dem Sammelbande von 1637.) London, British-Museum.



Ein Mann kniend und zu einer Vision emporsehend, neben ihm drei Löwen. (Daniel?) — Zeichnung.
London, British-Museum.



Delila schneidet Simson die Haare ab. — Kupferstich (ca. 1507—1508). Bartsch 25.



Brustbild einer Frau und Männerkopf. — Zeichnung in schwarzer Kreide (ca. 1519).
(Aus dem Sammelbande von 1637.) London, British-Museum.



Die Beschneidung. — Zeichnung. London, British-Museum.



Das Sternbild der Zwillinge. — Zeichnung in Silberstift (ca. 1511).
(Aus dem Sammelbande von 1637.) London. British-Museum.



Salome empfängt das Haupt Johannis des Täufers. — Gemälde (ca. 1512).
Früher in der Sammlung Léon Somzée, Brüssel.



Die alten Musikanten. — Kupferstich (ca. 1524). Bartsch 155.



David im Gebet. — Kupferstich (ca. 1507). Bartsch 28.



Christus als Gärtner erscheint der Magdalena. — Kupferstich (ca. 1519). Bartsch 77.



Die Heimsuchung. (Maria und Elisabeth). — Kupferstich (ca. 1513). Bartsch 36.



Petrus und Paulus — Kupferstich (ca 1527). Bartsch 106.



Bildnis des Kaisers Maximilians. — Kupferstich, das Beiwerk in Radierung.
Der Kopf nach einem Holzschnitt Albrecht Dürers (1520). Bartsch 172.



Der heilige Georg als Befreier. — Kupferstich (1508—1509). Bartsch 121.



Bildnis eines jungen Mannes. — Kupferstich (1519?). Bartsch 174.



Die heilige Familie. (Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.) — Kupferstich (1508). Bartsch 38.



Mahomets Trunkenheit und die Ermordung des Mönches Sergius. — Kupferstich (1508). Bartsch 126.



Der Auszug zum Opfer Abrahams. — Holzschnitt (ca. 1508—1509). Bartsch 3.



Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs. — Holzschnitt (ca. 1510). Bartsch 4.



Das Abendmahl. (Aus der Passion von 1521.) — Kupferstich. Bartsch 43.



Christus als Schmerzensmann. — Kupferstich (ca 1517). Bartsch 76.



Die Kreuztragung. (Aus der Passion von 1521.) — Kupferstich. Bartsch 51.



Christus und Veronica. — Kupferstich (1515). Bartsch 72.



Die Kreuzigung. (Aus der Passion von 1521.) — Kupferstich. Bartsch 52.



Grablegung Christi. (Aus der Passion von 1521) — Kupferstich. Bartsch 54.



Der Evangelist Matthäus. — Kupferstich.
(Aus der Folge der 4 Evangelisten. ca. 1518.) Bartsch 101.



Selbstbildnis. — Kupferstich (1525). *Effigies Lucae Leidensis | propria manu incidere.*



Ahab und Jesabel. (Aus der kleinen Serie der Weiberlisten.) — Holzschnitt. Bartsch 11.



Die Melkerin. — Kupferstich (1510). Bartsch 158.



Christus am Ölberg. (Aus der Passion von 1521.) — Kupferstich Bartsch 44.



Verspottung Christi, (Aus der Passion von 1521.) — Kupferstich Bartsch 47.



Christus vor dem Hohepriester. (Aus der Passion von 1521.) — Kupferstich, Bartsch 46.



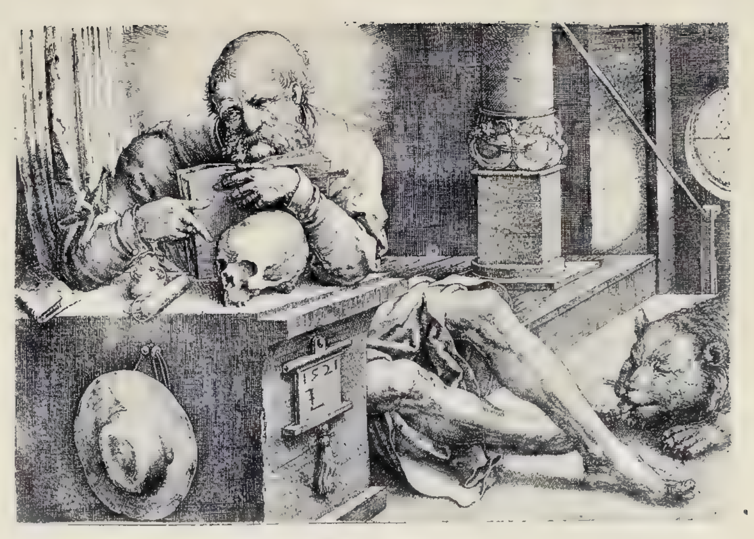
Christi Dornenkronung. (Aus der Passion von 1521.) — Kupferstich. Bartsch 49.



Die Soldaten lassen Christus trinken. - Kupferstich (ca. 1515). Bartsch 73.



Die Kreuzabnahme. (Aus der Passion von 1521.) — Kupferstich. Bartsch 53.



Sankt Hieronymus im Gehäus. — Kupferstich (1521). Bartsch 126.



Bildnis Kaiser Maximilians I. — Gemälde (ca. 1514—16). Wien, Museum.



Maria mit dem Jesuskind und Engeln in Landschaft. — Kupferstich (1523). Bartsch 84.



Der Evangelist Johannes.
(Aus der Folge der 4 Evangelisten, ca. 1518.) — Kupferstich. Bartsch 166.



David im Gebet. — Radierung (1520). Bartsch 29.





Der Sündenfall. — Kupferstich. Bartsch 9.



Maria Magdalena beim Tanz und auf der Jagd. — Kupferstich (1519). Bartsch 122.



Christus wird durch Pilatus dem Volke gezeigt. (Das große Ecce Homo.)
Kupferstich (1510). Bartsch 71.



Bildnis eines jungen Mannes. — Zeichnung in schwarzer Kreide (ca. 1518). Paris, Louvre 19.181



Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. — Temperagemälde auf Leinwand (1527).
Nürnberg, Germanisches Museum



Aristoteles und Phillis — Holzschnitt (ca. 1514). Paris, Bibliothèque Nationale. (Albert Dürer, Gravures sur bois 3, ca 7 b.) Von Campbell Dodgson als Arbeit des Lucas van Leyden eingeführt. Phot. Lévy et ses fils, Paris.



Die Kartenspieler. — Gemälde (ca. 1619). Wiltonhouse bei Salisbury. Sammlung des Earl of Pembroke.



Die Kartenspieler. — Gemälde (ca. 1519). Wiltonhouse bei Salisbury. Sammlung des Earl of Pembroke.



Maria mit dem Kind, H. Magdalena u. Stifter. — München. Pinakothek.



Männliches Bildnis. — (ca. 1525—27.) Bristol, England. Sammlung des Rt. Hon. Lewis Fry.



Madonna. — (ca. 1528.) Berlin, Sammlung des Geheimen Regierungsrates
Prof. Dr Richard v. Kaufmann. †



Männliches Bildnis. — Gemälde. Brügger Ausstellung 1902. Berlin, Sammlung Aug. Zeiss.



L'Enseigne à Bière. Holzschnitt. Paris, Bibliothèque Nationale. Lucas de Leyde, tom. II.
(Aus der Sammlung des Abbé de Marolles.)



Taufe Christi. — (ca. 1531.) Lavierte Federzeichnung. Entwurf zu einem Kupferstich. Paris, Louvre 22.687.



Bildnis eines Mannes. — Zeichnung in schwarzer Kreide (ca. 1518). Paris, Louvre.
(Nicht ausgestellte Zeichnungen. Nr. 19.187.)



